

Procès fictifs et projets politiques dans deux romans africains francophones

Obed Nkunzimana

Volume 33, numéro 1, automne–hiver 2001

Le littéraire et le politique : points d'ancrage

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/501280ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/501280ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Nkunzimana, O. (2001). Procès fictifs et projets politiques dans deux romans africains francophones. *Études littéraires*, 33(1), 95–110.
<https://doi.org/10.7202/501280ar>

Résumé de l'article

En s'appuyant sur l'esthétique et l'éthique du normatif (Hamon), c'est-à-dire sur les rapports à la fois génétiques et polémiques entre le poétique et le politique, l'article montre comment le roman africain, par la scénarisation des procès fictifs, entame la forteresse d'une Tradition asservissante et disqualifie le pouvoir politique dictatorial dont l'arme première consiste à " rogner les ailes de la justice " dans toutes ses acceptions (U'Tam'si). Par des revirements spectaculaires où les juges, quand ils ne fuient pas, se retrouvent sur le banc des accusés, les deux romans abordés, *Les cancrelats* de Tchicaya U'Tam'si et *Giambatista Viko ou le viol du discours africain* de Mbwil a Mpang Ngal amorcent un projet démocratique dont les contours restent cependant incertains et précaires.



PROCÈS FICTIFS ET PROJETS POLITIQUES DANS DEUX ROMANS AFRICAINS FRANCOPHONES

Obed Nkunzimana

■ A. Éléments théoriques

Dans sa réflexion sur « la théorie des rapports entre le textuel et l'idéologique », entre des « scénarios narratifs » et des « nexus normatifs », Philippe Hamon fournit dix outils performants pour le repérage et l'analyse du politique dans le texte littéraire. En faisant notamment un minutieux examen du projet d'écriture zolien, il démontre comment, par « une sorte de mise en scène et de théâtralisation ¹ » de « la norme politique ² », par un nombre de « procédés cumulés de neutralisation ³ » ou de « brouillage ⁴ » des idéologies hégémoniques, l'esthétique réaliste amorce la construction d'un ordre nouveau, d'un monde pluriel, voire pluraliste, par la tentative de « rendre problématique la valeur intrinsèque des opinions et des principes affichés », c'est-à-dire « en s'efforçant [...] de " bloquer " toute évaluation trop univoque de la valeur politique ⁵ ».

Pour opérer cette pluralisation des discours politiques et monolithiques, le romancier, perçu comme « encyclopédiste et metteur en scène du normatif » (postface), utilise, entre autres stratégies, celle qui, dite de « mise en sourdine ⁶ », consiste en une opération

1 Philippe Hamon, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, 1984, p. 203.

2 *Ibid.*, p. 214.

3 *Ibid.*, p. 226.

4 *Ibid.*, p. 225.

5 *Ibid.*, p. 215.

6 Hamon emprunte cette expression « d'effet de sourdine » à Léo Spitzer, *Études de style*, 1970.

plus ou moins explicite d'« effacement ou de dilution [...] de toute mise en relief globale excessive ⁷ ». Il s'agit plus précisément de

déléguer l'incarnation des autorités et des normes, soit à des entités diluées et délocalisées (les cancans, les rumeurs, l'opinion, les « on-dit » [...], les clichés, etc., soit à des personnages marginalisés ou très secondaires participant peu à l'action, voire contradictoires avec eux-mêmes et donc doublement non fiables comme garants des Normes, Codes et Canons, [ce qui] favorise ce « dialogisme » (Bakhtine) généralisé des espaces normatifs, et l'impossibilité de localiser la source ultime de l'étalon ⁸.

Cette mise en scène (et en examen) de l'idéologique dans le texte passe, par exemple chez Zola, par l'inscription des séquences rituelles telles que « la séance au tribunal, dîner, scène de distribution de prix [...], réceptions mondaines ⁹ », etc. Ces rites socio-politiques sont autant de lieux de dévoilement des normes ambiantes et des idéologies dominantes, mais aussi des cibles privilégiées de la plume virulente du romancier, car ils « concentrent à la fois les normes et les personnages qui en sont les supports, les garants, et les officiants ¹⁰ ».

Mais c'est surtout le « montage zolien du droit » — moteur du « principe politique ¹¹ » — qui a attiré le plus notre attention. Lieu habituel d'un affrontement inégal et en quelque sorte pré-réglé entre l'ordre établi et le désordre du jour, le tribunal fictif devient, selon Hamon, dans le texte réaliste en général et zolien en particulier, un terrain de revirements spectaculaires où le juge et le jugé, subissant des « parallèles lapidaires » et « des renvois dos à dos », deviennent des entités « en équilibre instable mais complémentaires [...], sans qu'une valeur positive ou négative particulière semble attachée de façon stable à l'un ou l'autre pôle de l'opposition ¹² ». Ainsi, chez Zola, « le principe politique » se transforme-t-il en un « univers parcellarisé » et recomposable en « unités nébuleuses plus ou moins concordantes ou discordantes ¹³ » : « La ruse suprême consistant sans doute, en présentant au lecteur un univers normatif contradictoire [...], à mettre ce dernier en position de juge ultime [...] qui, après avoir écouté les interventions contradictoires de la défense et de l'accusation, va “ trancher ” ¹⁴ ».

À la manière de l'esthétique réaliste qui fait du romancier le juge d'instruction de la scène socio-politique, le romanesque africain francophone (et anglophone d'ailleurs) a également comme embrayeur principal le politique, qui se manifeste tantôt dans des moments intimes de la vie privée des personnages publics, tantôt — et le plus souvent — dans des rencontres officielles de célébration et d'inauguration de tous genres orchestrées par Guides suprêmes et autres Pères de la nation, dans des harangues trépidantes de l'un ou l'autre « Leader-Bien-Aimé ¹⁵ » ou alors dans des procès romanesques où la

7 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 221.

8 *Ibid.*, p. 223-224.

9 *Ibid.*, p. 203.

10 *Idem.*

11 *Ibid.*, p. 226.

12 *Ibid.*, p. 216.

13 *Ibid.*, p. 223.

14 *Ibid.*, p. 227.

15 Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel*, 1986, p. 144 et *passim*.

ligne de démarcation entre celui qui observe la loi et le hors-la-loi n'est pas toujours évidente.

Pour illustrer cette mise en scène du politique dans le littéraire — constituant également sa mise en accusation ainsi qu'une élaboration d'un ordre nouveau —, je me propose d'examiner deux procès fictifs dans *Les cancrelats* (1980) du Congolais (Brazza) Tchicaya U'Tam'si et dans *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*¹⁶ du Congolais (Kinshasa) M. a M. Ngal.

B. Les juges sur le banc des accusés ou l'éloge du compromis chez U'Tam'si

Le roman d'U'Tam'si peut être lu comme une fable socio-historique et politique du peuple congolais et de l'Afrique en général. Mais c'est plus précisément sa dimension politico-judiciaire qui nous intéresse ici. Son inscription se fait par le biais d'une symbolique du bestiaire dont la subtilité et l'acuité critique ainsi que l'ambiguïté politique feront l'objet de notre attention.

Les cancrelats, loin d'être un précis d'entomologie comme le rappelle la postface, constituent plutôt un imposant portrait et un vigoureux procès. Portrait d'un espace socio-politique secoué par les harmattans de l'Histoire. Procès d'une époque, celle d'avant les indépendances, où le peuple subit une double dictature : coloniale et coutumière. Sur le plan textuel, le combat politique et existentiel se mène sur plusieurs fronts : Sophie et Prosper, sœur et frère orphelins, solidaires dans la rébellion, mènent un rude combat contre un double ennemi, la brutalité coloniale et les rudesses de la Tradition. Cependant leur front privilégié, leur *casus belli*, c'est la justice.

1. L'ordalie sur la sellette

L'attaque la plus virulente donc s'adresse aux justiciers locaux, qui souvent recourent à des méthodes d'une cruauté innommable dans l'exercice de la justice, thème favori de l'auteur des *Cancrelats*. « L'ordalie », titre de l'une des six parties composant le roman, désigne une pratique judiciaire déjà courante à l'époque médiévale. Par l'épreuve ardente, elle vise à déterminer la culpabilité ou l'innocence d'un suspect. Le narrateur décrit une telle scène qui se déroule devant un public inquiet, mais obséquieux. L'accusé, qui s'appelle Tchiluembh, est soupçonné d'avoir jeté un sort mortel à quelqu'un. La preuve en est qu'« il n'y avait pas d'autre coupable possible » et que, comme l'indique le romancier dans une note au bas de la page, en faisant allusion à une croyance populaire, « la mort est toujours provoquée par quelqu'un. Elle n'est jamais naturelle » :

Le justicier était là, on allait bien voir. Le justicier entra en transes, palabra avec les morts qui ne lui apprirent rien qui vaille. Il lui fallut recourir à l'épreuve du feu. Il demanda à Tchiluembh de tendre sa jambe. Par trois fois, le justicier y appliqua une machette chauffée à blanc. Rien, rien, rien ! ...¹⁷

16 Certains éléments de cet article sont puisés dans une étude plus analytique et comparative de ces romans faisant partie de ma thèse (inédite) intitulée *Le roman africain et québécois des années 80 : une poétique de la résistance* (1998).

17 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, 1980, p. 85.

L'échec de cette pratique séculaire, devant « une assistance » qui attendait, « le souffle coupé » et avec une foi inébranlable, le résultat irrévocable d'un test incontestable, constitue un coup dur pour la juridiction ancestrale. Mais c'est aussi un intéressant exemple de la stratégie d'écriture propre à U'Tam'si dans son projet de critique socio-politique et de refus de toutes formes d'absolutisme et de réductionnisme. Il ex-pose (pour la faire exploser) « la monstruosité » qu'il dénonce, de façon simple mais vive et frappante, souvent révoltante. L'on pourrait dire avec Bakhtine qu'ici « la vérité est rétablie par la réduction à l'absurde du mensonge ¹⁸ ».

Dans le cas qui nous concerne, « le mensonge » c'est « l'ordalie », symbole du judiciaire traditionnel où, très fréquemment, les caprices de la superstition tiennent lieu d'enquêtes fiables pour prononcer un verdict. « La vérité », même si sa nature reste imprécise et son horizon indéfini, se fraye déjà un bout de chemin, car, à la consternation du public, « le justicier » traditionnel lui-même renonce à cette technique qui ne donne absolument rien : « ce n'était pas nécessaire », dit-il avec une pointe d'amertume. Dans ce roman, le combat pour la justice prend plusieurs formes d'expression, dont le recours à la symbolique du bestiaire est peut-être le plus riche.

2. Une poule au tribunal des cancrelats

Prosper est accusé sans preuves d'avoir commis un vol dans la « Factorerie » de Loleiro, commerçant portugais surnommé « l'Encorné ». Bientôt, il est roué de coups par des miliciens locaux payés par l'Encorné. Ainsi Prosper est-il « jugé d'avance, pour un délit qu'il savait n'avoir pas commis ¹⁹ ». Il était sûr de son innocence. Mais celle-ci, « pour être prise au sérieux », demandait « des preuves alors qu'il ne fallait pas de preuves pour accuser Prosper ²⁰ ».

Mais c'est à la suite de l'intervention remarquée de Sophie (la sœur de Prosper) dans cette histoire de vol que le narrateur, à travers une puissante métaphorisation animale, semble lancer une sorte de débat politico-judiciaire :

Non ! Non ! Non ! Mon frère n'a pas volé ! dit Sophie pleurant, remplie de rage impuissante. Nous consulterons un devin. On verra bien qu'il n'a pas volé. Tu es blanc, tu dois bien savoir reconnaître un honnête homme. Pourquoi le choisir lui, dans tout Vista, dans tout Diosso [...] ? Il n'a pas volé. Nous avons appris à être pauvres. Laissez-moi le ramener à la maison ²¹.

Ce plaidoyer prend toute sa signification dans le commentaire du narrateur :

Ce n'était pas cette allusion à l'infailibilité [du devin] qui faisait rire [...]. Sophie demandait au Blanc d'aller devant le tribunal des devins ; la poule jugée par les cancrelats, autant dire. Et si l'on n'assiste pas à la fuite des juges, c'est miracle, ce sera un nouveau présage. Ça se verra peut-être demain, mais ça ne s'est jamais vu ²².

18 Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, 1975, p. 130.

19 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, op. cit., p. 119.

20 *Ibid.*, p. 118.

21 *Ibid.*, p. 119.

22 *Ibid.*, p. 120.

Cet extrait montre clairement ce qu'il faut entendre par « le cancrelat » et « la poule ». Le premier symbolise la population autochtone avec sa vulnérabilité, son savoir ésotérique, ses aliénations et son refus de passivité face à l'agression extérieure. La seconde représente le colon avec sa voracité et son désir de pouvoir absolu sur l'indigène. Cependant, même si les positions des adversaires semblent être bien circonscrites, et malgré la tension qui monte, la guerre n'aura pas lieu. Il se produit plutôt un bel exemple des revirements inattendus qui émaillent *Les cancrelats* et l'œuvre entière de l'écrivain. Vu ce cas d'injustice flagrante envers un gars du pays (faussement accusé et sauvagement traité), on se serait attendu à une farouche résistance, voire une vigoureuse réplique de l'art divinatoire face à la justice expéditive imposée de l'extérieur. Mais là où l'on espérait une revanche énergique, on assiste à « la fuite des juges » devant un accusé aussi injurieux que méprisant.

Le combat pour la justice est-il bien amorcé ? Que dire de cette apparente idéalisation du pouvoir blanc énoncée par la phrase de Sophie : « Tu es blanc, tu dois bien savoir reconnaître un honnête homme » ? Posture ironique ou stigmatisation d'une aliénation encore tenace qui paralyse la marche vers la vraie liberté ? Les deux procèdent en effet d'un même combat. Ce qu'il faudrait souligner davantage, c'est la « fuite des juges ». Ce n'est ni la victoire du colon sur le colonisé, ni l'expression de la prévalence d'un système contre un autre ou d'une idéologie politique ou juridique contre une autre. Le romancier veut tout simplement rappeler que la ferveur épique de l'ère de la négritude, où l'émotion nègre faisait vaciller la raison blanche, est révolue. Autrement dit, pour reprendre l'expression de Pierre-Henri Simon dans *Procès du héros*, l'ironie judiciaire, où l'on assiste à la débandade des juges devant les accusés, amorce une ère nouvelle : celle de « l'ambiguïté de l'héroïsme²³ », de « la faillite du grandiose²⁴ ». Il s'agit non seulement de sortir de l'espace restreint d'une vision duelle du Réel, mais surtout de tenter de s'arracher à l'emprise des Guides Providentiels et autres prétendus sauveurs-libérateurs²⁵ du peuple qui veulent que ce dernier dise « oui comme un automate²⁶ », quand ils ne décident pas de lui « marcher sur la langue²⁷ » et de lui « cloue[r] le bec²⁸ » tout simplement.

Le symbolisme exploité dans le texte incarne à merveille cette ambiguïté qui se veut fondatrice d'un ordre nouveau. Car, rappelons-le, si le cancrelat représente l'autochtone et s'il est le symbole de résistance et de longévité, il est aussi un agent de harcèlement et

23 Pierre-Henri Simon, *L'homme en procès. Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry*, 1959, p. 11.

24 *Ibid.*, p. 23.

25 Pour un tableau critique du totalitarisme et des dictatures politiques africains, voir Pierre N'Da, « Onomastique et création littéraire : les noms et les titres des chefs d'État dans le roman négro-africain », 1994 et Anny Wychank, « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », 1994.

26 Tchicaya U'Tam'si cité dans M. Johannes Spronk, « Tchicaya U'Tam'si et le théâtre négro-africain d'expression française », 1993, p. 160.

27 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, *op. cit.*, p. 34.

28 M. Johannes Spronk, « Tchicaya U'Tam'si et le théâtre négro-africain d'expression française, *art. cit.* », p. 160.

de destruction. Par rapport à ce symbole donc, on observe, de la part des personnages-clés du roman, à la fois un réflexe d'identification et une attitude de méfiance. N'est-ce pas dans cette optique d'autocritique qu'il faut interpréter l'éclat de rire moqueur du narrateur, face à « l'infaillibilité ²⁹ » du devin ? C'est donc toute la Tradition qui doit être mise sous surveillance, car il n'y a « pas de foyer sans ordure ³⁰ », dit Prosper. Ainsi le combat prioritaire et décisif est-il mené non contre « l'Encorné » (le commerçant portugais qui exploite le peuple), mais d'abord contre « la vraie misère », c'est-à-dire « la mesquinerie des gens ³¹ » qui, comme ces devins ainsi que d'autres charlatans guérisseurs traditionnels, exploitent la naïveté des gens ordinaires.

À l'instar de l'univers des « cancrelats », celui des « poules » est aussi le lieu d'un symbolisme ambivalent et subit une attaque similaire. La « poule la plus vorace » représente, comme nous l'avons indiqué, la cupidité du colon et son inhumanité. Et pourtant, c'est à sa « basse-cour » que Sophie recourt au moment où elle découvre une meute de cancrelats dans ses nattes. La voracité d'une poule est donc une arme à deux lames que l'on doit manier avec prudence et méfiance, ce qui explique pourquoi la justice des poules, suscitant également bien des inquiétudes chez les cancrelats, se retrouve sur le banc des accusés.

3. Un cancrelat au tribunal des poules

Le romancier se sert d'un autre incident pour illustrer et stigmatiser l'arbitraire de la justice coloniale. Mais en réalité, cet incident devient rapidement un prétexte pour se lancer dans de graves réflexions existentielles au-delà des considérations purement politiques : l'amour, le bonheur, le destin. « Qui ? Qui ? [...] Qui se joue ainsi de l'homme ? », se demande Damien, en proie à « un morne pressentiment ³² ». Dans cette « recherche » permanente de sens et de liberté, le défi majeur reste celui de réussir à garder son peuple en état d'alerte en lui faisant comprendre que « tout pouvoir absolu commence par rogner les ailes de la justice ³³ » et qu'il faut serrer les rangs pour combattre ce pouvoir, comme en témoigne la mobilisation monstre organisée par les Noirs pour la défense d'une des leurs.

Mahata Longani, une prostituée bien connue de Poto Poto (quartier populaire de Brazzaville), est arrêtée par un colon pour des raisons qui ne sont pas bien élucidées. Se déroule alors une manifestation imposante de chants, de danses et de « transes ³⁴ ». La force du chant est telle qu'un commerçant blanc « mourut » d'avoir voulu « interdire à son gérant noir de chanter ³⁵ ». L'objectif principal de la présence de cette foule en furie est de présenter « une pétition » à Félix Éboué, gouverneur général, pour que « justice

29 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, op. cit., p. 23.

30 *Ibid.*, p. 203.

31 *Ibid.*, p. 133.

32 *Ibid.*, p. 172.

33 Tchicaya U'Tam'si, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, 1987, p. 68.

34 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, op. cit., p. 292.

35 *Idem.*

soit faite et que Mahata Longani soit rendue à sa mère ». Cette lettre contient une question assez embarrassante adressée au gouverneur général, qui est d'ailleurs un personnage historique réel :

Est-ce qu'une seule poule pouvait, devait toujours avoir raison d'une légion de cancrelats ? Mais tout compte fait, ce n'est pas au tribunal d'une poule qu'il fallait traîner le cancrelat pour quelque délit que ce soit, non ! Et si lui, Éboué comprenait, il était le cancrelat qui pouvait tenir en respect la poule la plus vorace. D'où pouvait lui venir un tel pouvoir ? Il y avait des légions derrière lui ³⁶.

Deux éléments importants sont à souligner ici : la recherche et l'identification de l'adversaire ainsi que le renforcement du pouvoir du peuple. Bien identifier le véritable ennemi à accuser reste le pivot des stratégies de construction d'un nouvel ordre juridique et politique décrites dans le roman du Congolais. Cette recherche est d'autant plus nécessaire et plus compliquée que l'allié d'hier peut être l'ennemi d'aujourd'hui. C'est le cas de la « basse-cour » de Sophie qui, hier, lui servait de « renfort » contre les ravages des cancrelats et qui, maintenant, s'érige en un tribunal effrayant et douteux. Ainsi, dans les fréquentes cogitations des personnages, aucun n'est identifié, d'une façon définitive, comme victime ou bourreau, allié ou ennemi. Ne serait-ce pas, peut-être, pour éviter le triste sort de ces braves résistants — dans *La grève des Battü* (1979), roman de la Sénégalaise A. Sow Fall — qui, lors de leur insurrection, « ne réussissent qu'à pousser des cris d'indignation et se trompent d'adversaires ³⁷ ». Vu donc ces risques de confusion qui sont liés au processus d'identification du véritable ennemi, la lutte prend une tournure autre : un acte de solidarité et une exigence de lucidité.

Le mot « solidarité » est un leitmotiv pertinent, exprimé par le « bras de secours », synecdoque fréquente dans *Les cancrelats* : « d'autres bras, autres que les vôtres, sont nécessaires ³⁸ », dit le narrateur. Selon ce dernier, « la vie n'a d'autre sens que celui de cette tacite solidarité dans le pire ³⁹ ». Signalons que cet appel à la solidarité et à la nécessité de « la présence de son prochain ⁴⁰ » est assorti d'une mise en garde et d'un rappel à l'ordre : « et la vie, c'est Prosper qui vous le dit, est un souffle que l'haleine de tous vient grossir. Mais voilà ! les autres et lui-même avaient mauvaise haleine. Si ce souffle était excellent ? Allons donc ! ⁴¹ ». À plusieurs reprises dans le texte, le « soi » et les « autres » sont conviés à être « de connivence ⁴² » dans le combat pour la liberté.

L'auteur mise donc beaucoup sur l'union des gens déterminés à briser les chaînes de l'arbitraire. C'est cette foi dans « la solidarité » qu'il traduit dans une imagerie zoologique typique d'« un griot » de l'écriture : « Éboué était le cancrelat qui pouvait tenir en respect la poule la plus vorace. D'où pouvait-il lui venir un tel pouvoir ? Il y avait des

36 *Ibid.*, p. 293.

37 Aminata Sow cité dans Romuald Fonkua, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », 1993, p. 28.

38 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, *op. cit.*, p. 177.

39 *Ibid.*, p. 50.

40 *Ibid.*, p. 257.

41 *Idem.*

42 *Ibid.*, p. 134.

légions derrière lui⁴³ ». L'expression « tenir en respect » est particulièrement significative ; non seulement elle exclut des affrontements inutiles, mais elle introduit, à mon avis, une arme nouvelle dans l'arsenal de résistance à la dictature politique, à savoir l'élan démocratique, c'est-à-dire le vrai pouvoir du peuple : le débat, la manifestation, la pétition et enfin l'élection (de Prosper, le plus effronté des cancrelats, chargé désormais de représenter les Nègres auprès des Blancs⁴⁴) sont autant de stratégies inédites de défiance à l'égard de l'arbitraire du pouvoir colonial. Car nous sommes dans un contexte où la révolte brutale devient autodestructrice ; un contexte où « il faut [d'abord] réfléchir⁴⁵ ».

L'on aura vite remarqué que la promesse du procès de la « poule vorace » n'a pas été véritablement tenue, l'urgence étant un exercice d'autocritique et d'introspection : une exigence de lucidité. Au lieu de s'en prendre aux insignifiants agents et complices des systèmes en place, le romancier privilégie la volonté « de se regarder vivre », de « démonter tout le mécanisme » du quotidien avant de se décider « à aller encore de l'avant, le plus loin possible⁴⁶ ». C'est donc le procès de la naïveté et du défaitisme qui est institué ici : comme le rappelle l'un des personnages du roman, « la terre tourne [...] nous devons savoir tourner avec⁴⁷ » pour ne pas être « le jouet gratuit du destin⁴⁸ ».

Disons, en résumé, que le texte abordé est constitué d'une mise en scène de multiples mini-procès où sont dénoncés les systèmes judiciaires traditionnel et colonial. Mais là où l'on attendait des verdicts exemplaires contre les accusés, on assiste à un forum de discussions et de réflexions existentielles qui dépassent les juges et les jugés — entités d'ailleurs interchangeable et difficilement identifiables — ; c'est-à-dire à une sorte de confessionnal collectif où, devant sa propre conscience et sous la pression du regard de l'Autre, s'amorce la construction d'« un compromis⁴⁹ » dont on ignore encore la substance mais qui s'avère incontournable. Et si le texte est un vaste « tribunal de mots » — pour reprendre l'expression de Labou Tansi⁵⁰ —, le véritable accusé n'est rien d'autre que toute idéologie revancharde et triomphaliste qui n'emprunte que des voix / voies à sens unique.

C. Le judas des temps modernes et son procès chez Ngal

Le roman de Ngal est la truculente histoire d'un intellectuel africain (professeur et écrivain) qui, à l'instar de son homonyme italien, veut se forger une réputation internationale par l'invention d'une « scienza nuova⁵¹ ». « Une science nouvelle de l'écriture⁵² » :

43 *Ibid.*, p. 293.

44 *Ibid.*, p. 296.

45 *Ibid.*, p. 281.

46 *Ibid.*, p. 228.

47 *Ibid.*, p. 281.

48 *Ibid.*, p. 216.

49 *Ibid.*, p. 182.

50 Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, 1981, p. 143.

51 Mwil a Mpang Ngal, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, 1984, p. 46.

52 *Ibid.*, p. 12.

réinventer toute « la Galaxie Gutenberg⁵³ », c'est-à-dire « libérer le discours occidental⁵⁴ », surtout son « espace romanesque », du « carcan-personnage et du carcan espace-temps⁵⁵ », en le fécondant par « l'espace acoustique », c'est-à-dire « l'univers magique de l'oralité⁵⁶ ». Ensuite, par la nouvelle formule appelée « “ Open door ” (porte ouverte)⁵⁷ », opérer une vraie « révolution démocratique » en permettant au public de prendre « part à sa création⁵⁸ ».

Pour ce « soleil noir que l'Afrique a l'honneur de compter parmi ses étoiles les plus brillantes que l'humanité ait jamais connues », pour cette éminente figure qui rêve d'être au continent noir ce que Marx et Freud ont été à l'Occident, rien n'est gagné d'avance, car son projet de fécondation et de démocratisation de l'écriture par l'oralité échoue. Non seulement il est accusé d'« érudition trompeuse » et de plagiat, l'un des auteurs les plus outragés étant Sartre. Pire, il est condamné par un tribunal coutumier, après un houleux « procès à base de délit culturel », à un séjour forcé dans des « sanctuaires initiatiques disséminés à travers l'Afrique pour y subir une cure de désaliénation et de rééducation⁵⁹ ».

Ce magnifique roman-essai offre plusieurs possibilités de réflexions et d'analyses relatives aux stratégies de résistance et de défiance propres au “ campus novel », tradition dans laquelle la fiction, en plus de contrecarrer le monologisme distant des épistémologies ou des idéologies établies, devient l'espace de création de liens de communication entre des certitudes hautaines du savoir et les paradoxes du réel, entre une éblouissante « lucidité à sens unique » et un triomphe pudique du sens commun.

Par rapport au sujet qui nous concerne, je me suis particulièrement intéressé au procès de Giambatista : il s'agit d'un montage truqué, d'un insidieux dispositif de soupçon et de refus à l'égard de toute norme monolithique et agressive. Soupçon se traduisant essentiellement par une pluralisation des postures d'énonciation qui vise à rendre problématique, voire irréalisable, toute forme de radicalisme idéologique ou d'« unanimité » discursif, en l'occurrence la tradition orale.

Rappelons que Giambatista est accusé de haute trahison. Par sa tentative avortée de livrer à « l'Occident [...] le mécanisme secret de nos mythes⁶⁰ », « c'est notre dernier refuge », dit l'un des sages du jury, « qu'il voulait livrer à l'ennemi. C'est nous, c'est nos enfants, c'est nos femmes qu'il trahissait⁶¹ ».

On assiste dès lors à un dispositif de procès impressionnant, sinon terrifiant, ce qui laisse présager un verdict exemplaire pour la punition de celui que l'on qualifie de « Judas des Temps Modernes ».

53 *Ibid.*, p. 116.

54 *Ibid.*, p. 12.

55 *Ibid.*, p. 15.

56 *Ibid.*, p. 13.

57 *Ibid.*, p. 62.

58 *Ibid.*, p. 63.

59 *Ibid.*, postface.

60 *Ibid.*, p. 102.

61 *Ibid.*, p. 104.

[O]n achève le dispositif du procès. On semble y attacher une grande importance. Devant la chaise de chaque chef de délégation, est posé un escabeau, sculpté suivant des motifs propres à la provenance de celle-ci. Cependant, un même motif court d'un escabeau à l'autre : la présence du masque ici terrifiant, là menaçant. Les chaises, elles, sont aussi taillées de la même manière. Mais il s'y ajoute la présence de signes mystérieux qui semblent être une écriture particulière à ces couvents, car elle est très régulière. Derrière, prennent place les conseillers techniques de la culture.

Quelques instants vont s'écouler encore avant l'entrée des chefs. Les techniciens s'animent, s'échangent des idées ; s'affairent. Des serviteurs mettent des guirlandes autour des masques suspendus aux quatre coins de la cour du procès. Des pieux supportent, tous les deux mètres, des crânes fixés au sommet [...].

Placé dans un coin de la scène, gardé par le gorille qui avait arrangé Niaiseux, j'observe le va-et-vient des serviteurs. La dernière main au décor est mise. Je m'attends d'un moment à l'autre à être placé au milieu de la scène comme un holocauste ou plutôt comme meneur de jeu. Je serai au centre du débat, d'un débat dont l'absurdité éclate d'une manière certaine : l'accusé est condamné à l'avance. De quoi m'accuse-t-on au juste ? Quelle est la compétence de la juridiction qui me met en jugement ?

- Chut ! Fait-on savoir à tous les conseillers de se taire car les chefs arrivent pour prendre place à la tribune. Ils entrent selon l'ordre réglé par la gérontocratie africaine. Tous ont un chasse-mouches. Des chapeaux faits entièrement en perles multicolores ornent leurs têtes. L'habillement tissé de raphia fin se compose essentiellement d'un pagne et d'une sorte de tunique sur laquelle est frappé l'écusson du couvent dont chacun est le chef.

Après un moment de recueillement debout, ils s'asseyent tous, les chefs ⁶².

Pour mon propos, cet extrait est si éloquent qu'une exégèse additionnelle serait superflue. Notons simplement que, comme on peut le remarquer, encore une fois le procès annoncé se fait attendre. L'accusé n'est-il pas plutôt « meneur de jeu » et instigateur de débats ? C'est la mise en place du dispositif de la cour ainsi que les propos des juges qui me semblent être des marqueurs idéologiques intéressants. Le décor, constitué de masques menaçants et de crânes terrifiants, au milieu desquels siègent différents « maîtres de la parole », représentant divers « centres de géomancie » du continent, n'est-il pas plutôt une sorte d'interpellation, voire de mise en examen de l'« ordre gérontocratique emmuré dans une forteresse inexpugnable ⁶³ », dans « l'opacité des consciences ⁶⁴ » ? Du coup, le procès n'est plus celui de Giambatista. La cour devient une « arène publique et ouverte ⁶⁵ » où s'amorce une révolution culturelle, les enjeux majeurs étant le refus d'un certain « terrorisme ⁶⁶ » dogmatique et la défense des libertés individuelles. Ironie de procès, en fin de compte, car c'est « l'univers magique de l'oralité » qui se retrouve sur le banc des accusés.

Déjà le discours inaugural d'un vieux sage remet en question le fondement juridique de ce « procès à base de délit culturel ». Mais ce sont des jeunes universitaires, interprètes et « conseillers techniques de la culture » qui prennent véritablement en charge ce dispositif de renouveau, en opposant une fougueuse résistance à une certaine « idéologie de l'unanimité » :

⁶² *Ibid.*, p. 100.

⁶³ *Ibid.*, p. 103.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 116.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 111.

Camarades [dit le plus jeune], en instituant ce procès notre intention n'est pas de dresser une muraille de Chine autour du continent pour empêcher les intellectuels de dialoguer avec leurs collègues d'ailleurs. Le plus grand malheur qui s'annonce pour l'Afrique [...] c'est l'idéologie [...] d'un certain unanimisme [...] autour d'un système dogmatique où l'esprit critique et le pluralisme sont devenus crime ⁶⁷.

Cet extrait est typique non seulement des interventions faites par d'autres jurés mais aussi du déploiement narratif du texte en général, dont chaque épisode devient prétexte à un débat plutôt philosophique qui se veut libéré du « poids des fatalités d'une pensée asservissante ⁶⁸ ». La séance n'aura donc été qu'une déclaration formelle de guerre contre le clientélisme, le tribalisme et le pédantisme, contre le danger du « narcissisme collectif », source d'« asphyxie ⁶⁹ » individuelle, contre toute « dialectique [qui] enferme et asservit ⁷⁰ », notamment une certaine pensée ancestrale. C'est sûrement un moment salubre au cours duquel les individus, par une sorte de dynamique qui transcende les calculs oratoires des uns et des autres, s'engagent dans le corps à corps incertain d'un dialogue qui bouleverse leur destin. Procès d'un renégat ou mise en place d'un processus démocratique, c'est-à-dire d'un dispositif de résistance à un autoritarisme gérontocratique ? Quoi qu'il en soit, Giambatista a sa part de punition adaptée à la nature et à la gravité de ses débordements : il est « condamné à l'opération " retour au pays natal " ». Il devra, après des années d'errance, rester parmi son peuple et « se mettre à l'école de la sagesse ancestrale ⁷¹ ».

Il est évident que ce procès romanesque, en résumé, est une puissante expression de refus d'un dualisme commode dans l'appréhension des choses : l'expression d'une volonté de renouveau dans toutes les sphères de la vie qui se libèrent de toute « pesanteur violente ». Prévu au départ comme un théâtre habituel de polarisations idéologiques, ce procès, comme celui qui a été décrit auparavant, se transforme en une sorte d'arène publique ouverte où les tares individuelles et systémiques sont avouées et les conflits des générations, l'étroitesse de certains codes et discours, dénoncés. Grâce à cet espace particulier où les émotions et les contradictions affrontent des orthodoxies législatives, l'auteur réussit avec brio à récuser toutes formes de « violence téléologique », en faisant de chaque accusation individuelle une occasion de « méditation » collective. Ainsi, des déterminismes ou dictatures de tous bords, naissent des interrogations et des dialectiques nouvelles, plus souterraines, plus patientes, génératrices d'un regard neuf sur le présent et d'une mise en garde contre à la fois « le baiser d'un Judas » aliéné et le piège du « narcissisme collectif ». C'est donc un monde de l'oralité qui, subissant le procès désacralisant du romanesque, se renouvelle en un processus intellectuel libéré et libérateur, imprégné d'images de mouvement, d'interrogations nouvelles, de communication et d'ouverture. À ce sujet, les propos du dernier orateur se passent de commentaires : « le problème posé par ce procès est donc d'importance.

67 *Idem*.

68 *Ibid.*, p. 99.

69 *Ibid.*, p. 112.

70 *Ibid.*, p. 99.

71 *Ibid.*, p. 119.

Ou nous consacrerons la régression de l'Afrique ou nous ouvrirons notre continent au progrès⁷² ».

D. Les procès fictifs et l'invincibilité des vaincus dans les deux romans

Ces deux romans illustrent très bien, chacun dans sa singularité narrative, l'ambivalence de la fiction francophone africaine. Projet de reconstruction et de libération culturelle et politique ou collaboration avec les savoirs, les discours et les cultures hégémoniques ? La question est légitime. En fait, chacun de ces textes, dans sa quête de délivrance réelle, dans son farouche désir de reprendre l'initiative, nourrit sa part de dissidence et de résistance à l'égard de tout pacte d'obéissance aveugle et définitive. Chaque texte va donc au-delà d'une polarisation simpliste entre la tradition et la modernité, entre les cancrelats et les poules, entre Christ et Voltaire, entre Socrate et Dionysos, entre Salomon et Icare, afin d'amorcer la construction d'un espace marqué par une nouvelle conscience collective ancrée dans la logique interactionnelle et par le désir du bonheur personnel.

Cerner les contours précis des projets politiques dont ces textes sont porteurs ne serait pas une tâche aisée. Serait-ce parce que le romancier souvent préfère poser des questions, démonter la machine du mal et ses engrenages, faire crouler en morceaux épars des échafaudages idéologiques et laisser aux autres le soin de tirer des conclusions et d'offrir des solutions toutes faites ? À moins qu'il refuse le risque de tomber dans le piège des mots nouveaux au sens incertain et des mondes inédits aux contours inconnus.

Sans prétendre fournir une liste exhaustive des données esthétiques des révolutions fictives, je me contenterai d'un portrait parcellaire de l'univers rêvé dans les deux romans et surtout du procédé utilisé pour esquisser les fondements d'une nouvelle sociabilité.

La question posée par U'Tam'si démontre l'ampleur du projet, l'ambition du programme : « comment réaliser un rêve d'indépendance et de grandeur nationale sans sacrifier la liberté et le bonheur du peuple⁷³ » ? Comme la liberté tant individuelle que collective plonge ses racines dans l'espace de l'altérité, la réponse à la question ne saurait être donnée d'emblée et une fois pour toutes. Elle est plurielle, changeante, souvent ambivalente, contradictoire et circonstancielle.

Chose certaine, la réponse a beaucoup à voir avec la notion de justice. Si Ngalyé évoque la figure de Malraux, symbole d'une lutte acharnée pour les principes démocratiques de liberté, de justice et de « dignité⁷⁴ », U'Tam'si, vu l'importance accordée à la question de la justice dans son œuvre en général et dans le roman abordé plus particulièrement, fait penser à Camus par sa « passion de la justice⁷⁵ » et son « exigence du bonheur », de même que par son incapacité à « supporter sans répugnance le spectacle du malheur et de l'humiliation des autres⁷⁶ ».

⁷² *Ibid.*, p. 113.

⁷³ Tchicaya U'Tam'si cité dans M. Johannes Spronk, « Tchicaya U'Tam'si et le théâtre négro-africain d'expression française, *art. cit.* », p. 157.

⁷⁴ Pierre-Henri Simon, *L'homme en procès*, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 117-118.

Justement pour tenter de démanteler les assises de « la justice humaine, cette machine implacable, crapuleuse », selon Giambattista⁷⁷, la stratégie des procès fictifs est des plus efficaces. Non seulement s'opère, à travers eux, une mise à nu et à l'épreuve de tout le dispositif ainsi que des mécanismes de l'injustice et de l'asservissement, mais il se fait surtout en même temps un insidieux montage d'un contre-spectacle où les héros de la marginalité — le peuple opprimé et autres oubliés des systèmes en place — font événement⁷⁸ en attendant l'avènement d'un monde nouveau.

Nous avons ici une parfaite illustration du procédé évoqué au début, à savoir « la mise en sourdine » des idéologies totalitaires consistant en des opérations de « brouillage », de « transposition entre codes⁷⁹ » et hiérarchies, et surtout de délégation de pouvoir aux instances subalternes de décision et de légitimation.

Si l'épilogue des romans a une finalité toute particulière, les deux textes sont clôturés de façon particulièrement signifiante à cet égard. Dans *Les cancrelats* par exemple, on a, à la fin, une belle leçon de solidarité et de démocratie : aux petites heures du matin, Luembard est titubant. Il a pris un verre de trop. « Il glisse et tombe », mais une « main « de secours » lui épargne une seconde chute » :

- Ah ! Ah ! Tu as vu comme j'ai failli tomber... C'est toi Prosper ?

- Tu es matinal... Qu'as-tu à l'œil ? demande Prosper.

- La campagne électorale [...]. Je me suis dit qu'il ne fallait pas que je me mette au lit pour ne pas oublier de me lever. Tu comprends, ça peut arriver que, dans un moment d'exception, on oublie exceptionnellement de se réveiller. Comme ça, pour se nuire. Or, il faut que je sois avec tout le monde au bureau de vote. N'est-ce pas un jour exceptionnel ? [...] Tu crois que j'ai un peu bu : Non. Ah ! Ah ! Ah ! C'est une feinte de ma part⁸⁰.

À force de tomber, Luembard est « tout couvert de boue » et son bulletin de vote n'est « plus qu'un chiffon dans sa main couverte de boue » : « [c]ette boue-là, dit-il, philosophe, est là pour nous commander d'avoir toujours la tête en place, et non en l'air⁸¹. »

De son côté, Prosper, l'un des personnages principaux du récit, se laisse également aller à ce rêve de « liberté » et de vraie « citoyenneté ». Un « rêve de fou furieux », mais un « rêve extraordinaire⁸² ». Cependant, son plus grand défi est ailleurs : « mettre de l'ordre dans ses rapports conjugaux ». Faire de « l'événement » attendu, c'est-à-dire « les élections⁸³ », un « critère⁸⁴ » de choix, une condition de réussite d'une vie, de sa vie qu'il veut « frémissante, grossière, affolante⁸⁵ ».

77 Mbwil a Mpang Ngal, *Giambattista Viko*, op. cit., p. 121.

78 Dans son récent essai, *La magie dans le roman africain* (1999, p. 157), Garnier montre comment « le peuple bouscule le réel en créant l'événement ». Voir aussi l'essai de Christian Zimmer dans *Procès du spectacle* (1977) traitant, entre autres, des rapports du spectacle et du pouvoir.

79 Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 222.

80 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, op. cit., p. 307.

81 *Ibid.*, p. 308.

82 *Ibid.*, p. 303.

83 *Ibid.*, p. 298.

84 *Ibid.*, p. 296.

85 *Idem.*

Ces deux exemples illustrent bien la subtilité des stratégies de disqualification des structures de pouvoir en place. Mais ils démontrent aussi la fragilité d'un rêve : le rêve d'un renouveau démocratique. Par la subversion des hiérarchies, la transposition manipulatrice des codes, où le passage de « la chambre à coucher⁸⁶ » au « bureau de vote⁸⁷ » se fait sans heurt, où le devoir démocratique est sous-tendu par l'élan hédonique ; grâce à ce brouillage stratégique donc, à cette prise en charge du projet pluraliste par des héros d'un jour, comme Luembard, qui n'ont rien d'exemplaire, le texte annonce l'aube d'un ordre socio-politique nouveau, enraciné dans une mise en spectacle et en image des gens ordinaires, c'est-à-dire dans une prise de parole et de pouvoir d'un peuple qui aura désormais « le droit de répondre merde si c'est merde qu'il faut répondre [...], un salut par un salut⁸⁸ ». Mais aussi un peuple préparé à « apprendre [...] les mots de l'autre⁸⁹ », et qui a compris avec Prosper que, souvent, « le destin, c'est tout ce à quoi on n'a pas le courage de s'opposer⁹⁰ » et que « le bon chemin n'est pas tracé à l'avance⁹¹ ».

Mais en même temps, rien ne semble gagné d'avance. Le projet de changement, le rêve de liberté, apparaît par moment comme « un sauf-conduit illusoire⁹² », comme « un rêve de fou furieux⁹³ » ou un idéal chiffonné d'avance, à l'instar du bulletin de vote couvert de boue et froissé dans la main d'un soûlard. Mais « fou furieux ou pas, ce rêve [est] extraordinaire », affirme Prosper⁹⁴. Quoi qu'il en soit, la marche vers l'ailleurs est amorcée, « en silence, sans bravade⁹⁵ ».

La fin du roman de Ngal est aussi riche en rebondissements. La scène est maintenant occupée par un Giambatista qui, ayant subi une cure de « désaliénation » et un processus de « conversion⁹⁶ », ayant perdu ses ailes d'« Icare⁹⁷ », devient un homme ordinaire, mis aussi à l'école du savoir ancestral, maintenant l'égal, le « semblable » de son ex-adulateur nommé Niaiseux : « tu es à présent Giambatista Viko. Tu n'es plus le maître !⁹⁸ », lui dit ce dernier. Ainsi, ce sont ces deux hommes — celui qui se considérait d'abord comme le « Napoléon des lettres africaines⁹⁹ », ensuite comme le « Christ au Jardin de Gethsémani¹⁰⁰ », ainsi que son élève — qui deviennent la « Conscience » du moment. Des accusés et des traîtres, ils s'imposent comme champions de la « méditation » et de la dénonciation de la scène « politique africaine » où « les masses sont

86 *Ibid.*, p. 297.

87 *Ibid.*, p. 307.

88 *Ibid.*, p. 297.

89 *Idem.*

90 *Ibid.*, p. 216.

91 *Ibid.*, p. 11.

92 *Ibid.*, p. 302.

93 *Ibid.*, p. 303.

94 *Idem.*

95 *Ibid.*, p. 308.

96 Mbwil a Mpang Ngal, *Giambatista Viko*, *op. cit.*, p. 120.

97 *Ibid.*, p. 66.

98 *Ibid.*, p. 126.

99 *Ibid.*, p. 39.

100 *Ibid.*, p. 41.

conduites à l'abattoir sans avoir été jugées¹⁰¹ ». Et comme le précise bien Giambatista, « tout leur appareil judiciaire n'aura été qu'une mise en scène d'un réflecteur¹⁰² » : réflecteur des conditions de misère et d'injustice dans lesquelles croupit le peuple, mais surtout réflecteur d'un « événement » nouveau, à savoir la parole des sans-voix, la force des faibles. La figure de Lazare évoquée dans les dernières pages, n'annonce-t-elle pas « l'aurore de l'humanité¹⁰³ », une nouvelle humanité (un humanisme africain nouveau) centrée sur « le dialogue avec l'Autre » et destinée à sortir les êtres de leur plus petit dénominateur commun, de leur vraie nature : « un tas de petits intérêts », dit Giambatista, « un tas de petits secrets », ajoute-t-il, en citant Malraux¹⁰⁴ ?

Se mettent donc en place, dans les deux romans, les jalons d'une nouvelle philosophie de vie marquée à la fois de naïveté et d'audace, d'espairs précaires et de crises de pessimisme, « une philosophie terrible et burlesque, mais une philosophie comme les autres¹⁰⁵ ».

101 *Ibid.*, p. 122.

102 *Ibid.*, p. 120.

103 *Ibid.*, p. 125.

104 *Ibid.*, p. 78.

105 Tchicaya U'Tam'si, *Les cancrelats*, *op. cit.*, p. 309.

Références

- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975 (trad. de D. Olivier).
- FALL, Aminata Sow, *La grève des Battü*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1979.
- — —, *L'ex-père de la nation*, Paris, L'Harmattan, 1987.
- FONKUA, Romuald, « Roman et poésie d'Afrique francophone : de l'exil et des mots pour le dire », *Revue de littérature comparée*, n° 265 (janvier-mars 1993), p. 25-41.
- GARNIER, Xavier, *La magie dans le roman africain*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- HAMON, Philippe, *Texte et idéologie. Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984.
- MONÉNEMBO, Tierno, *Les écailles du ciel*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.
- N'DA, Pierre, « Onomastique et création littéraire : les noms et les titres des chefs d'État dans le roman négro-africain », *Présence francophone*, n° 45 (1994), p. 151-171.
- NGAL, Mbwil a Mpang, *Giambatista Viko ou le viol du discours africain*, Paris, Hatier, 1984.
- NGUGI WA THIONG'O, *Decolonizing the Mind. The Politics of Language in African Literature*, Londres, Heinemann, 1986.
- NKUNZIMANA, Obed, *Le roman africain et québécois des années 80. Une poétique de la résistance*, thèse de doctorat, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 1998.
- — —, « Les stratégies postcoloniales et le roman francophone : débat théorique et prospective critique », *Présence francophone*, n° 50 (1997), p. 7-25.
- SIMON, Pierre-Henri, *L'homme en procès. Malraux, Sartre, Camus, Saint-Exupéry*, Paris, Payot (Petite bibliothèque Payot), 1959.
- — —, *Procès du héros. Montherland, Drieu La Rochelle, Jean Prévot*, Paris, Éditions du Seuil, 1950..
- SPITZER, Léo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970 (trad. d'É. Kaufholz, A. Coulon et M. Foucault).
- SPRONK, M. Johannes, « Thicaya U'Tam'si et le théâtre négro-africain d'expression française », dans Jean MACARY (éd.), *Francographies, colloque de Fordham University, 26-28 mars 1992*, New York, S.P.F.F.A., 1993, p. 155-164.
- TANSI, SONY Labou, *L'État honteux*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
- U'TAM'SI, Tchicaya, *Ces fruits si doux de l'arbre à pain*, Paris, Seghers, 1987.
- — —, *Les cancrelats*, Paris, Albin Michel, 1980.
- — —, *Les yeux du volcan*, Paris, Éditions du Seuil, 1988.
- WYNCHANK, Anny, « Réponse de Sony Labou Tansi aux dictatures : une satire ménippée. L'univers carnavalesque de Sony Labou Tansi », *Présence francophone*, n° 45 (1994), p. 133-149.
- ZIMMER, Christian, *Procès du spectacle*, Paris, Presses universitaires de France, 1977.